

亮相在民间美术中的戏曲身影

■李祥林

摘要:作为“小传统”,戏曲跟民众生活结下不解之缘。过去多数中国百姓对历史文化的了解,与其说是得自官学、私塾等正规学堂的学习,不如说是通过庙会戏曲、茶馆评书之类通俗文艺的熏染。民间美术在民众生活中占有重要位置,从民间美术对戏曲题材的广泛借取和表现中,不难窥见戏曲艺术深受国民喜爱的社会心理。传统戏曲和民间美术结缘深厚,一方面是传统戏曲丰富了民间美术题材,一方面是民间美术扩大了戏曲传播空间,彼此促进,共同发展。在民间美术与传统戏曲的携手中,我们更深切地感受到深厚博大的中国文化的动人魅力。

关键词:戏曲 美术 民俗

作为“小传统”,戏曲跟民众生活结下了不解之缘。过去多数中国百姓对历史文化的了解,与其说是得自官学、私塾等正规学堂的学习,不如说是通过庙会戏曲、茶馆评书之类通俗文艺的熏染。民间美术在民众生活中也占有重要位置,检视种类多样的民间美术世界,不能不看到传统戏曲的深深影响。从民间美术对戏曲题材的广泛借取和表现中,不难窥见传统戏曲艺术深受中国民众喜爱的社会心理。纵观本土民间绘画、民间雕塑等造型艺术中,戏装人物占有相当比重,引人注目。诚然,民间美术中的造型,常常取材于神话传说、民间故事等等,未必都是来自戏曲,但是,仔细瞧瞧作品中那些着戏装、挂长髯、插翎子、扎靠旗、扯式口的形形色色的人物形象,就容易明白这正是民间艺人从他们自幼耳熟能详的戏台上照搬下来的。再说,以家喻户晓的年画为例,“在农耕时代,戏曲艺术的魅力不小于今天的电影电视,木版年画描绘过的戏出多不胜数,各地的戏曲年画所表现的又多是自己的地方戏,不少在年画上绘声绘色出现过的剧目如今早已不存。”^①因此,考察广泛亮相在民间美术中的戏曲身影,对于我们研究华夏戏曲的剧目、表演、传播等,不无裨益。

—

年画源自民间岁时张贴神灵画像以避凶逐疫

的习俗,门神年画是中国年画的古老形式。长城内外,大江南北,逢年过节,辞旧迎新,家家户户总是要张贴门画,上面画着把守家门、镇鬼驱邪的保护神。这种古老习俗,体现着大众百姓对美好生活的向往。正如现代歌剧《白毛女》中喜儿在大年三十贴门神时所唱:“门神门神骑红马,贴在门上守住家;门神门神扛大刀,大鬼小鬼进不来,哎,进呀进不来……”就年画中人物形象看,从上古神怪模样的神荼、郁垒到后来武将姿态的秦叔宝、尉迟恭,表现形式多种多样,而尤其为广大民众熟悉的,当数仿照戏台上那头上戴盔、身着铠甲的武将打扮者。“门神年画与戏曲年画是年画中品种最多、印量最大的两类。”^②戏曲门画中,门神的穿着打扮有如戏中人物,手中兵器亦属舞台上的“花架子”,并且呈舞台“亮相”姿态。如山东潍县的门神,左边的秦叔宝和右边的尉迟恭皆身着铠甲、背扎四面“令”字靠旗,前者双手执锏,后者双手执鞭,如此造型正是借鉴了戏曲舞台上人物模样。又如河南朱仙镇年画《双锁山》,画面上刘金定身着铠甲背扎靠旗,头上插着翎子,正欲从高君保手中夺枪;高君保亦是身穿铠甲,背扎靠旗,脚上蹬着一双跟戏台上演员相同的白底靴,整个人物姿态及服饰都是仿照戏中来的,让人观画犹如看戏。《荔枝记》是潮剧经典剧目,讲述书生陈三与五娘历经周折的爱情婚姻故事,福建漳州年画艺人取之入画,遂有《五娘看灯》、

基金项目:本文是教育部规划项目“民俗事象与族群生活”[编号 10YJA850023]的阶段性成果。

作者简介:李祥林,四川大学文学与新闻学院教授;主要研究方向:文艺学、民俗学、文化人类学。

《陈三磨镜》、《小七送书》、《潮州府三审陈三》、《陈三五娘成亲》等两张 18 副画面展现。走访民间可知,年画艺人中不乏戏迷。身居乡村常去万年台看戏的绵竹年画老艺人陈兴才,与采访者谈到《穆桂英》时就说:“还有梁红玉嘛,她们穿的戏袍,我还刻有一张版。”^③放眼中华大地,诸如天津杨柳青年画、苏州桃花坞年画、四川绵竹年画和夹江年画等中,戏曲故事及戏装人物也屡屡出现,莫不神采飞扬,为老百姓所喜闻乐见。

“蜀戏冠天下”,巴蜀戏剧文化投射在巴蜀民众生活的方方面面。绵竹年画兴盛于清代,乾隆、嘉庆年间已有作坊 300 余家,年画艺人逾千人,作品种类有门神、神案、斗方、画条等。被定为一级文物的《迎春图》是绵竹年画的镇馆之宝,作者黄瑞鹄以长达 6 米的画卷生动地再现了清代当地的立春习俗。立春是正月里首个节日,迎春对于“以农立国”的华夏来说格外重要。每逢此时,要举行盛大仪式,官民参与,上下同乐。迎春仪式中,除了迎春牛、鞭春牛等民俗活动,还有人物身着戏装、饰扮戏曲故事的街头行进表演,蜀地民间谓之“抬阁”、“高装”等。《迎春图》的内容,包括四部分:首先是迎春,其次是报春,再次是游城,最后是打春。第三部分里面,除了狮灯、龙灯表演,有桌式抬阁六架,以活人着戏装扮《秋江》、《踏伞》等折子戏。绵竹年画清代老版中不乏取材于戏曲的,其人物刻画细腻,场景表现生动。诸如《借东风》、《打黄盖》、《双旗门》、《送京娘》、《龙虎斗》、《翠香记》、《五子告母》、《钟馗送妹》、《萧何杀船》、《三顾茅庐》等戏曲常见剧目,以及关公、岳飞、财神、灶神、八仙、三官大帝、四大天王、十六罗汉、西游故事、水浒人物等,历来是年画艺人青睐的题材。1994 年秋,文化部在京举办中国民间艺术一绝大赛,绵竹年画 9 件作品参展,除了姚春荣的《西厢记》取材于同名戏曲,其余如陈兴才的《双扬鞭》、李芳福的《立锤武将》、马忠义的《刀锤武将》和金平定、侯世武的《副扬鞭》,还有老版拓片《赵公镇宅》、《紫微高照》和《寿天武将》,人物造型也莫不含有明显的戏曲化元素。“填水脚”又称“行门神”,是绵竹年画艺人手中绝活,在涂抹挥洒的大笔写意中勾画出活灵活现的剧装武将形象,令人惊叹。由于四川绵竹与茂县、汶川等羌族地区相邻,来自绵竹的剧装门神,也是羌族民间喜爱之物。

《老戏曲年画》是 1999 年由上海画报出版社推出的,由张道一主编,图、文相配,除了《封神榜》、《西游记》、《水浒传》、《三国演义》题材外,还有白蛇传、天河配、蝴蝶杯、忠心报国、韩湘子出家、王定保借当、梁山伯与祝英台、孟姜女故事、杨家将故

事、呼家将故事、二十四孝图以及其他单出戏文。以“老”定名的该书所收图版多为清代或民国时期的戏曲年画。又,2007 年北京大学出版社出版了王树村编著的《戏出年画》。“出”为“韵”之简化字,指一个独立剧目,戏出年画即是以表现舞台上的戏曲故事、戏曲人物、演出场面等,以描绘舞台演出实况、刻画演员真容等为题材和内容的年画。戏出年画中,影响最大、留存最多的是京戏年画,为我们研究京剧艺术提供了值得重视的图像资料。这本《戏出年画》,经过编著者细心搜求,辑入了江苏、安徽、福建、四川、山西、河南、陕西、天津、河北、山东等十省市诸多精美的戏出年画,将各地戏曲演出的剧目、风格以及表演特色鲜活地展示在我们面前,表现出中国戏曲文化的丰富内涵。不仅如此,编著者还在编辑方式上以“说戏”、“说图”、“细部欣赏”三种文字相配,深入浅出地带领读者领悟戏曲年画的动人精髓。《戏出年画》下卷着重介绍了天津杨柳青、河北武强、河北芦台以及山东的戏出年画,上卷综述了戏出年画的渊源和盛衰、戏曲对戏出年画的启发、戏出年画风格的形成等,中间图谱部分涉及江苏苏州戏出年画、安徽临泉戏出年画、河南开封戏出年画、福建戏出年画、山西戏出年画、陕西戏出年画、四川戏出年画。观看这些无声画,能使我们产生听有声戏的幻觉。

此外,2005 年花山文艺出版社出版了《清宫戏出人物画》(黄克主编)。这些戏出人物画原藏于清代宫廷,是由清朝内务府“造办处”依据剧本专门为帝后,尤其是慈禧太后绘制的供其“养眼”的“御赏物”,以“乱弹”剧目为主,后来大部分流散到民间。该书从民间收录了 200 多幅作品,几乎囊括了国内能收集到的所有流散出宫的戏画,可谓是目前同类图书收录幅数最多者。这些戏出人物画,大量是带肖像性质的,也就是替名演员某出戏留影的写真画,从民俗学角度看,可谓是一种关于戏曲艺人及表演的“图像民俗志”。当时,不少知名画家画了许多戏曲写真画,画中人物面貌神情以及服饰、头饰、化妆的式样、色彩、图案等相当准确逼真,比如《渭水河》中的姜子牙,《定军山》中的诸葛亮、《樊城》中的伍子胥、《诉功》中的李渊,等等。又根据《穿戴提纲》等文献资料,编者还将画中人物装扮、穿戴、服饰等一一注明,并且对相关剧情作了考订说明,不但大大丰富了该书的知识含量,也为从事戏曲表演、舞美等的行中人提供了颇具专业性的信息。值得注意的是,《清宫戏出人物画》中所收戏画俱以“乱弹”剧目为主,足见道光以后源自民间的乱弹已取代了雅部昆曲的统治地位,这些画作对于学人考

察戏曲“花雅之争”历史无疑有参考价值。又经考证，这一巨大工程是由画士沈振麟主持“画院”外的画工集体完成的，其中凝聚着民间的智慧。此外，这些戏画为我们研究清廷末期文化建制提供了不可多得的资料。

河北武强是中国北方最大的木版年画产地之一。武强年画起初是手工描绘，后来改为半印半画，清初则采用木版套色水印。康熙年间有北方民谣曰：“山东六府半边天，比不上四川半个川。都说天津人烟密，比不上武强一南关。每天唱上千台戏，找不到戏台在哪边。”^④所谓“千台戏”，即指戏曲年画。实事求是地讲，每天这纸上唱出的“千台戏”，对于传播戏曲的作用不可小视。有趣的是，民间美术也会反过来影响戏曲表演。例如，传统川剧《玉祖寿》写玉皇大帝寿诞，各路神仙前来祝贺，其中有哑剧式表演“跳画”，即源于年末岁首民间张贴年画风俗，用戏曲舞蹈语汇再现画中人物及故事，包括“刘海戏蟾”、“张仙打弹”、“钟馗送妹”、“麻姑献寿”、“魁星点斗”等。被玉帝封为驱魔帝君的钟馗，在民间传说中有怒目圆睁、凶猛可畏的鬼王像，也有和颜悦色、一团和气的祈福像。“跳画”表演的“钟馗送妹”，舞台扮相上取后者，以丑角应工，用风趣、幽默的舞蹈身段来表现兄妹无拘无束、戏谑玩耍的童心，其形象招人喜欢。“魁星点斗”是“跳画”的大轴，表演上更是精彩。^⑤《玉祖寿》这类传统戏，既可作为替人祝寿演出的贺戏，也有利于戏班子亮演员、亮技艺、亮行头，展示自身艺术实力。这种戏、画合一的“跳画”，来自跑江湖的戏班艺人别具匠心的创造。

二

雕塑在中国古代，大多依附建筑而存在。传统建筑雕塑中，无论木雕、石雕还是泥塑，从戏曲人物及故事取材的例子随处可见。如在“5·12”地震重灾区都江堰市（灌县），其古色古香的南桥、二王庙等建筑的屋顶、撑弓上，不难见到此类造型。位于成都锦江畔的望江公园跟四川大学一墙之隔，园中那高高矗立的崇丽阁（当地人习惯称“望江楼”），乃成都的标志性建筑之一。“既崇且丽，实号成都”，古书上有此说法。崇丽阁建于清光绪十五年（1889），高30多米，上下四层，飞檐翘角，雕梁画栋，建筑伟丽。阁底四方石台，有立柱十二，柱上刻有十二生肖，每柱撑弓上刻有一戏曲故事，如《陈姑赶潘》、《杀狗惊妻》、《凤仪亭》、《海神庙》、《送京娘》、《抢伞》等，皆着彩色，雕刻精细，造型生动，正是清末蜀地戏曲演出的投影。如《抢伞》（即《蒋世

隆抢伞》，建国后易名《踏伞》），源于明传奇《幽闺记》，迄今仍是川剧舞台上常演的折子戏。剧写北宋时金兵入侵汴梁，逃难途中，尚书之女王瑞兰与母亲、书生蒋世隆与妹妹失散，蒋、王二人相遇，结伴而行，风雨共伞，最终产生情爱，订下终身。蒋公子憨厚、热情，王姑娘美丽、聪明，一路上二人斗嘴、调侃又相互关心，使这折戏充满了人情味和喜剧色彩。在望江楼雕刻中，雕刻艺人对舞台表演的瞬间镜头进行抓取，采用圆雕形式表现戏中这对青年男女，王世隆（小生装扮）左手捧雨伞，王瑞兰（小旦装扮）双手牵裙作飞蛾状（既是行路时的装束打扮，也是舞台上的舞蹈姿态），二人长途跋涉的情形被塑造得活灵活现，人物的装扮和姿态，对照今天川剧演出，可谓仍无大异。

关羽崇拜遍布民间，在多民族的中国，亦见于西部少数民族地区。羌族以白石象征神灵，汶川雁门羌人房顶上供奉的白石之一即代表关老爷。走访藏区可知，关羽崇拜在藏民中甚至与其民族英雄格萨尔重合，他们将二人同塑一殿，称关庙为“格萨尔康”。藏区庙宇里的关羽神像，也是我们戏曲舞台所熟悉的模样。在四川，“盐都”自贡的西秦会馆，又称关帝庙、陕西庙，清乾隆初由来川的陕西盐商建造，耗银达六万两。道光年间，又进行了大规模扩建。其所占面积约为3000平方米，建筑瑰丽宏伟，堪称川内同类建筑之冠。会馆布局，沿中轴线对称地按南北方向纵深构筑，以殿宇、厅堂为主体，周围以廊楼、阁轩等建筑环绕、衔接、呼应，形成一个有层次、有变化的环状方形四合院。会馆的入口武圣宫大门，实为戏楼，其建筑样式别致奇妙，雕梁画柱，气派堂皇。戏楼台口左右，是形制相同的两座阁楼，东为金镛阁，西为贲鼓阁，相向而立。会馆建筑装饰上匠心巧运，分别由木雕、石刻、泥塑、彩绘等组成，散布在会馆建筑的不同部位，内容包括神话传说、历史故事、戏剧场面、社会风情、奇禽异兽、花草静物等等。就拿木雕来说，仅在戏楼以及钟鼓二阁前面22.3米长、60厘米宽的楼沿栏板上，就刻有栩栩如生的各种人物350个。栏板木雕分为上、中、下三层，划分为大小不等的208个画面。下层画面较大，用高浮雕生动地展示了近20出戏的舞台演出场景，计有《游月宫》、《忠义堂》、《失代州》、《陈姑赶潘》、《李逵负荆》、《截江夺斗》、《天官赐福》、《八仙祝寿》等等。地处川南的叙永县春秋祠（西秦会馆），是由盐商们斥巨资建于清光绪年间，其所有镂空石雕香炉上亦刻有三国戏《挑袍辞曹》、西游戏《三调芭蕉扇》等，相当传神。据笔者历年田野考察，诸如此类雕刻在四川的会馆及寺庙中很

多，并不乏精品。

金堂县位于成都东北部，是川籍秦腔名伶魏长生的家乡，该县土桥镇距离县城 68 公里，当年为客商汇聚之地，修建了不少会馆，迄今犹存湖广会馆、广东会馆，江西会馆则位于该镇第二小学内，主体建筑虽湮毁，但其屋基及古树尚存，犹能想见当年殿堂的规模。2005 年 5 月，笔者前往该地做田野调查，收获颇丰。土桥的广东、湖广二馆，戏台均保存完好，笔者从担当日常事务管理的老人口中得知，又称禹王宫的湖广馆如今在春节等节日期间，依然会有戏班登台唱戏，观者甚众。该镇禹王宫，始建于乾隆二十九年（1764），占地约 3000 平方米，四合院结构规整有序，装饰华美。戏楼为九脊歇山式，通高 10 米，上作戏台，下为通道；左右两侧有六角重檐攒尖顶式钟鼓楼，以廊庑与戏楼相连；正殿宽敞明亮，前有卷棚拜台，以筒瓦覆顶，供奉大禹金身像。装饰艺术方面，殿庑额枋、撑弓、天花板、沿口栏板上有西游记、封神演义、列国故事等木雕鎏金人物像，其雕刻技艺，相当细腻精美。据我实地观察，这些木雕故事中的人物，或男或女，或老或少，或武将或文官，或身扎靠旗，或颌挂髯口，或骑马横枪披铠甲，或据案展书着官袍，乃至人物动作的一招一式，莫不是传统戏曲舞台上人物造型及表演的照搬。图案中的人物，大小不过 10 来公分，但武将战衣上的片片铠甲，文官袍服上的团花纹饰，竟然都中规中矩地一一雕刻出来，布局讲究，线条清晰，刀工利落，在拍摄的照片上，其细部无不历历可辨。

位于“雨城”雅安市北 27 公里处的上里镇，如今是八方客人看好的旅游热点，笔者也多次前往该地考察民间文化。上里古镇处在古南方丝绸之路上，也是临邛古道进入雅安的重要驿站。古镇建筑以民居为主，这些青瓦木结构的房屋保存较完好，且大多沿袭明清时期的风格。该地世代居住着韩、陈、杨、许、张五姓大家族，民间称为“杨家的顶子，韩家的银子，陈家的谷子，许家的女子、张家的碇子（骨科习武）”。以富有“银子”著称的韩家自清初从晋南入川，定居在此，经商致富，广有田产，其主人酷爱戏曲，曾于清光绪初年在当地办有戏班“顺宁班”。民国初期，族人韩少微又聘名伶招艺员，办起了“群玉科社”和“安庆科社”。不仅如此，韩家主人的戏曲爱好还在其房屋建筑雕刻中得到鲜明体现。近 5000 平方米的韩家大院，位于上里镇中央，古香古色，系穿逗木结构青瓦房，包括 7 个四合天井和两道龙门，人称“七星抱月”。如今它是四川省重点文物保护单位。据统计，韩家大院门、窗等上面有上千幅刻工精美的镶嵌木雕（浮雕），其中不少是戏曲

故事画面。如嵌刻在祠堂中的《卸甲封王》，画面人物或长须飘胸，或背扎靠旗，宛然舞台上戏曲演出的复制。该剧故事写唐时郭子仪奉旨勤王，剿灭安禄山后班师回朝。唐肃宗在金殿听郭奏报平乱经过后大喜，亲自为其卸去盔甲，封他为汾阳王。雕刻所展示的正是金殿封王的场面，肃宗皇帝长髯飘胸，郭子仪身着铠甲、背叉靠旗的装束，乃是戏曲舞台上观众常见的人物形象。

三

在多民族聚居的四川，羌人地处汉、藏之间，川西北的汶川、理县、茂县、北川是羌区重镇。族源古老的羌人有丰富多彩的文化艺术，也有自具特色的民间戏剧。^⑤在川西北羌族聚居区，也不难见到来自汉族戏曲文化的影响，如民国时期便有京剧、评剧、川剧、花鼓戏班子在此活动。1931 年，国民党二十九路军中校团副姜振奎任北川县长，他上任时把京剧班带到该地演出一年；1948 年，茂县曾经成立业余“友联平剧社”；1951 年，茂县的京剧票友又组织成立了“机关业余京剧社”……作为地方性知识，大禹崇拜亦见于羌族地区，羌人尊其为本民族的“先祖”^⑦，民间“禹生西羌”的口碑多多，汶川、北川等地不乏“禹迹”。汶川绵虒有禹王宫，位于镇政府驻地中街，建于清道光年间，坐东朝西，占地 485 平方米，包括正殿、戏楼等，经历了 2008 年“5·12”地震后，其建筑主体尚存。岷江上游羌区这座禹王宫，正殿为石木结构，单檐歇山式，顶覆小青瓦，雕梁画栋，对面有戏台，两侧有长廊。戏台结构为抬梁式，通高 8.97 米，飞檐翘角，气势不凡，台沿上有戏曲人物木质浮雕，造型生动。距离都江堰不远，汶川水磨如今是以藏羌文化为特色进行灾后重建的典范，该镇“万年台”三星壁上那戏装人物造型的福、禄、寿三星，以及戏台建筑上取材戏曲故事的绘画、雕刻，也引人瞩目。水磨的戏台，考察当地历史可知，戏台名为“万寿台”，清代建筑，面阔 5 间，进深 4 间，通高约 8 米，过去逢年过节，会有戏班来此演唱。作为地方文化遗产，蜀锦、蜀绣是蜀地传统工艺，画面造型向小说戏曲取材的产品在其艺人手下不时有见，比如蜀锦所织脸谱“桃园三结义”，即是将四川地区的三国文化、川剧艺术同传统民间工艺品结合起来，具有浓郁的地域性特色，被人们作为收藏、送礼的佳品。四川亦有羌绣，“5·12”地震后正被有关方面作为帮扶灾区羌族妇女就业的重要工作在实施。近来有创作者尝试汲取羌绣元素来表现戏曲脸谱，如 2010 年 11 月第六届四川旅游纪念品设计大赛暨四川大学生旅游艺术设计大赛作品展，

在川北绵阳某艺术院校举行,其中获得金奖的就有羌绣肌理画《羌绣脸谱》。

京剧脸谱剪纸也是人们喜爱的艺术品。在陕西、河北等传统戏曲和民间剪纸发达地区,这方面作品屡屡有见。追溯历史,民间剪纸多出于女子之手,而明清戏曲发达,“由于明清时期戏曲娱乐几乎可以说是农村女子唯一的娱乐样式,因此她们对于生活的理解,进而对于生活的描绘,自然就有很多是出之于戏曲。于是,她们为后人留下了众多的民间戏曲工艺品。”^⑧各地民间,不乏擅剪戏曲人物的名艺人。以中原河南为例,灵宝地处豫、陕、晋三省交界,位于黄河中游,该县剪纸历史悠久,流传甚广,风格接近陕北。县内知名艺人有张健吾、杨仰溪等,后者尤其擅长剪各种戏曲人物,如《三娘教子》、《打焦赞》、《芦花荡》、《破金门》、《挡马》、《打店》^⑨,这些都是脍炙人口的折子戏。再如,河南安阳民间的木版灯笼画,也就是裱糊在灯笼上的木版年画,其特点之一亦是“类似折子戏,每盏灯笼上的画面相互联系,四面形成一个有机的整体。一出出有情节的戏曲故事,既有看头,又有说头,所以老少都喜爱。如《古城会》、《黄鹤楼》、《华容道》、《三叫门》、《豹头山》、《秦琼夺印》、《对花枪》、《吵宫》、《反西唐》、《下燕京》、《战洛阳》、《三打白骨精》等等。20世纪70年代,木版灯笼画中还出现了现代戏曲,如《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》等。”^⑩在华夏传统根基深厚的中原大地,扎根民间的戏曲文化自古发达而且至今不衰(河南电视台主办的戏曲专栏“梨园春”火爆多年,便是证明),其在当地民间美术艺人手中有着多姿多彩的表现,的确是“冰冻三尺,非一日之寒”。

泥人、面人、糖人、糖画、瓶画等民俗艺术,也不时从传统戏曲中取材。无锡惠山泥人驰名遐迩,除了众所周知的大阿福,其手捏戏文亦堪称一绝,诸如《白蛇传》、《天仙配》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》等,造型生动,色彩艳丽,给人愉悦的视觉感受。“可食可观”的糖画是中国民俗艺术的奇葩,被列入国家级非物质文化遗产名录的四川糖画,其作品除了龙、凤、花、鸟、虫、鱼等,也擅长表现戏曲人物故事,有悲壮缠绵的《霸王别姬》,有忧国忧民的《貂蝉拜月》,有风趣幽默的《陈姑赶潘》,有为爱奋战的《水漫金山》,还有《凤仪亭》、《战马超》等等,栩栩如生的人物,惟妙惟肖的画面,一一呈现面前,让人宛如置身剧场欣赏舞台上一出出折子戏,只是没有声声入耳的锣鼓丝弦罢了。面人又称面塑,其作为民间工艺品,看似制作简单,实则艺术性甚高。从新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓出土的面制人俑和小猪

来推断,距今少说已有1300多年。宋代笔记《东京梦华录》对捏面人有记载:“以油面糖蜜造如笑靥儿。”这面人是可食的,谓之“果食”。陕西、河北等地民间又称面塑为“面花”或“年馍”,从年三十到正月十五,乡村里随处可见蒸制并互送礼馍的欢快场面。这种能食的“面花”中,戏剧人物造型亦常见。2007年初,成都举办美食文化节,笔者傍晚来到城西主会场“一品天下”,在街头艺人的挑担上曾拍摄下一组面塑戏曲人物“五虎上将”,红脸关羽,黑脸张飞,须发皆白的老将黄忠,还有勇赵云、锦马超,个个威风凛凛,生动逼真。五人中,前三者各自外形特征明显,塑造不难;赵、马二人皆是相貌英俊、手持长枪的年轻将军,面塑艺人抓住了戏曲舞台上表现西北少数民族人物时常用的顺耳双垂的白狐皮帽饰,一下子就将两个角色区分开来。正因为对戏台上角色及表演有细致观察,民间艺人手中这“活”便鲜活起来。

“画中要有戏,百看才不腻。”这是绵竹年画艺人的口头禅。当然,不仅仅谈的是戏曲,而是指画面的巧妙构思和安排。怎样才能使笔下“有戏”,就人物形象塑造言,“传神”是关键。“传神”是中国艺术的美学追求,具体说来,或强调“以形写神”,或标举“离形得似”。^⑪作为中国艺术,戏曲表演重传神达意,民间美术也讲达意传神。绵竹年画向戏曲取材的作品中,从表演形体描绘到角色眼神捕捉,从场面主次安排到人物呼应关系,都处理得相当细致,给人呼之欲出之感。武强戏文故事年画多打斗场面,诸如三国、杨家将、呼家将等以连环画形式表现,让我们有听“唱”戏的连贯之感。“金盔银甲刀剑矛,仰首挺腹绿战袍;怒发冲冠红脸汉,红黄令旗插背肩。”朱仙镇年画有关武门神绘制的这程式化艺诀,兼及形神,亦未必不可供台上戏曲演员参考。三国戏《空城记》是梨园名作,自京剧界“小叫天”以来盛传不衰,脍炙人口。河北艺人张树梅和山西艺人苏兰花都创作过戏曲剪纸《空城记》^⑫,却各有千秋:前者构图稍复杂,有诸葛亮、司马懿和两兵卒,重点突出人物长髯飘胸的脸谱;后者构图趋简单,仅有诸葛亮和两兵卒,重点突出人物侧面头像的眼睛……二人的剪纸,迁想妙得,各具匠心,不但皆属艺术创作中遗貌取神的佳作,而且都深得戏曲写意传神的精髓。一般说来,美术是静态造型的空间艺术,戏曲是流动演示的时间艺术。上述种种投射在民间美术作品里的戏曲身影,若借用清代戏剧家李渔的说法,未尝不可说是一出出绝妙的“无声戏”,它们定格着戏曲表演中一个个传神瞬间,为我们留下了不可多得的戏曲写照。古往今来,传统戏

曲和民间美术结缘深厚,一方面是传统戏曲丰富了民间美术题材,一方面是民间美术扩大了戏曲传播空间,彼此促进,共同发展。正是在民间美术与传统戏曲携手中,我们得以更深切地感受到深厚博大的中国文化的动人魅力。

注释:

- ① 冯骥才:《中国木版年画集成·绵竹卷序》,北京:中华书局,2008年版。
- ② 金梅:《戏曲与年画》,载《文艺报》2005年11月3日。
- ③ 《中国木版年画集成·绵竹卷》,北京:中华书局,2008年版19页。
- ④ 《明清时期的戏曲年画》,据 http://www.showchina.org/nianhua/nhyxj/t20070629_263750.htm。
- ⑤ 《重庆戏曲志》,北京:文化艺术出版社,1991年版346—347页。
- ⑥ 关于羌族民间戏剧,请参阅李祥林《羌族戏剧文化遗产亟待抢救保护》(收入《羌去何处——紧急保护羌族文化遗产专家建言录》,冯骥才主编,北京:中国文联出版社,2008)、《羌族释比戏:当下审视和学术反思》(载《民族文学研究》2009年第1期)、《川西北羌族地区的唱灯跳灯及其多元观照》(载《民族艺术研究》2010年第6期),等等。
- ⑦ 羌人尊奉大禹,有其深层的族群意识在焉,笔者在《民间叙事和身份表达——羌区大禹传说的文学人类学探视》(载《西南民族大学学报》人文社科版,2010年第10期)中对此有探讨,可供读者参考。
- ⑧ 《明清时期的戏曲剪纸》,据 http://www.liantianhong.comhtml-chuantong/jianzhi/201008/26_31801.html。
- ⑨ ⑩ 倪宝诚:《河南民间美术的历史和现状》,见《美的源泉——中国民间工艺美术学术论文集》,中国工艺美术学会民间工艺美术委员会编,北京:中国旅游出版社,1993年版311,313页。
- ⑪ 李祥林:《写形·传神·体道——中国古典美学形神论述要》,载《学术论坛》1997年第2期。
- ⑫ 二幅剪纸作品见《中国乡土艺术》,杨先让、杨阳编著,北京:新世界出版社,2000年版59,66页。

(责任编辑 郑锦燕)

(上接第38页)长,增添了大段的“反二黄”和“西皮”唱段,这大胆的新突破步子迈的真是不小,用恪守“传统”的尺度衡量,到底当不当、该不该这样做?褒贬之间其说不一自在情理之中,但从演出现场的实际效果看,那一浪高过一浪的热烈掌声和叫好声,应该是最具说服力的“标准”答案了吧。不无遗憾的是,像孟广禄这样将流派经典全面“刷新”上演于舞台的举动还很少见,这一是由于他的艺术实力特别是嗓音天赋演唱功力实在是骄人,二是恐怕还的说当下京剧语境还缺少这样的“动感地带”与催生氛围。

还得把话题往传统的底线这上拉,这京剧的传统底线到底应该划在哪儿?还真有不好说的一面。假如,现在有人唱《四郎探母》的杨延辉,演到“过关”那一场不走“吊毛”,说这是按“老传统”来,观众会买账么?再假如,现在的旦角扮相“回归”到“四大名旦”之前,就像老剧照中见到的那样,说是传统本色就该如此,那不成“八成儿你有病”了么?再举《戏文内外》的例子,这位吴藕汀老先生说:“我看张君秋尚早,很少注意,但至中年以后,对‘四大名旦’之唱腔,有所偏向,一味追求新腔,要想成就‘张派’,以至于接近歌曲唱法,故不为内行所许。而近年来青衫,大有‘十旦九张’之势,实在所谓‘张派’

就是容易学习,功力不到,也可敷衍。”其言也谬乎?也未必然,前些日子有位北京资深老戏迷,在网上连续发文纵谈数十年来看过的好角好戏,其中说到在五十年代他为张君秋先生“新戏新腔”所倾倒,追着看,而他的也是京戏迷的长辈却对“张腔张韵”的风靡很不以为然,认为他痴迷张君秋,是年纪轻见识短的缘故。现在回过头来看,张派声腔艺术怎一个“接近歌曲唱法,故不为内行所许”就能“了断”的呢?但这就是当年曾有过、曾被“传统”底线制约、羁绊而终被历史证明不无短视的“误判”之词与不经之论。

问题是,现在还会有这样的“误判”么?或换个角度说,而今在舞台上挑起大梁成为主体的京剧新生代,会在继承传统的同时也生成打造出新的“传统”么?“后之视今,亦犹今之视昔。”也许今天看有多少个理由摆在那里说这不可能,但再过十年二十年倒也说不定,在社会公众的普遍认知中他们就是名副其实当之无愧的国粹艺术京剧传统的一代风流。

(责任编辑 郑锦燕)